

L'ACQUERBA

ANNO II, N. 6
Periodico quindicinale

FIRENZE, 15 MARZO 1914
Via Nazionale, 25

IL N. 4 SOLDI
L'ANNO 4 LIRE

MARINETTI, Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà - PAPINI, Cerchi aperti - CAVACCHIOLI, Rivoluzione - TAVOLATO, Elogio del Caffè - BOCCIONI, Due disegni - BOCCIONI, Moto assoluto + Moto relativo = Dinamismo - CARRÀ, La deformazione nella pittura - CAFFÈ - DIFFIDA.

MARINETTI.

Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà.

Manifesto futurista.

Noi sbrighammo già frettolosamente il funerale grottesco della bellezza passatista (romantica, simbolista e decadente) che aveva per elementi essenziali il pittoresco selvaggio, la solitudine nostalgica, il disordine multicolore, la penombra crepuscolare, la corrosione, il logorio e il sudiciume del tempo, le tracce profonde degli anni, lo sgretolarsi delle rovine, l'odore di muffa, il sapore della putrefazione, il pessimismo, la tisi, il suicidio, le civetterie dell'agonia e l'adorazione della morte.

Dal caos delle nuove sensibilità contraddittorie, nasce oggi una nuova bellezza che sostituiremo alla prima e che io chiamo SPLENDORE GEOMETRICO E MECCANICO.

Esso ha per elementi essenziali la forza im-

brigliata, la velocità, la luce intensa, la precisione felice degli ingranaggi oliati, la concisione degli sforzi, la coesione molecolare dei metalli che si agilizzano nell'infinito delle velocità, la concorrenza simultanea dei ritmi diversi, la somma delle iniziative e delle energie indipendenti ma convergenti in una sola direzione vittoriosa.

I miei sensi futuristi percepirono per la prima volta questo *splendore geometrico* sul ponte di una dreadnought: le velocità della nave, le distanze dei tiri fissate con lunghissimi sguardi dall'alto del cassero nella ventilazione fresca delle probabilità guerresche, la ribellione strana degli ordini trasmessi dall'ammiraglio e subitamente divenuti autonomi, non più umani, attraverso i capricci, le impazienze e le malattie dell'acciaio e del rame: tutto ciò irradiava *splendore geometrico e meccanico*. Sentii l'iniziativa lirica dell'elettricità correre attraverso il blindaggio delle torri quaduple, scendere per tubi blindati fino alla santabarbara, traendone obici e proiettili fino alle culatte, fino alle volate emergenti. Mira in altezza, in direzione, alzo, fiamma, rinculo automatico, slancio personalissimo del proiettile, urto, sconquasso, odore di uova fradicie, gas mefitici, ruggine, ammoniacca ecc. ecc.

Ecco un nuovo dramma pieno d'imprevosti futurista e di *splendore geometrico*, che è per noi centomila volte più interessante della psicologia dell'uomo, con le sue combinazioni limitate (ambizione, amore, gelosia, rapacità, nostalgia, amicizia, tradimento) e le sue tre o quattro smorfie abituali.

Le grandi collettività umane, colle loro maree di faccie e di braccia urlanti possono talvolta darci una leggiera emozione. Ad esse, noi preferiamo la grande collettività dei motori preoccupati, zelanti e accaniti.

Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante, che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte sintetizzante nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti.

Questi quadri di distribuzione sono i nostri unici modelli in poesia.

Abbiamo alcuni precursori, e sono i ginnasti, gli equilibristi e i clowns, che realizzano meravigliosamente ogni sera negli sviluppi, nei riposi e nelle cadenze delle loro muscolature quella perfezione scintillante d'ingranaggi precisi, d'ordine matematico e di splendore geometrico che noi vogliamo raggiungere in poesia per mezzo delle *parole in libertà*.

1. — Anzitutto noi distruggiamo sistematicamente l'*Io* letterario perchè si sparpagli nella vibrazione universale, e giungiamo ad esprimere l'infinitamente piccolo e le meravigliose agitazioni molecolari. — La poesia delle forze cosmiche soppianta così la poesia dell'uomo e dell'umano.

VENGONO naturalmente ABOLITE LE ANTICHE PROPORZIONI (romantiche, sentimentali e cristiane) DEL RACCONTO, secondo le quali per esempio i lamenti e i dolori di un ferito in battaglia avevano una importanza esageratissima in confronto degli strumenti di distruzione, delle posizioni strategiche e delle condizioni atmosferiche.

Nel mio poema *Zang-tumb-tumb*, io sbrighai invece la fucilazione di un traditore bulgaro con poche parole in libertà, mentre consacravo parecchie pagine ad una discussione di due generali turchi sulle distanze di tiro e sul più o meno perfetto funzionamento dei cannoni avversarii. Avevo notato infatti più volte, passando dei pomeriggi nella batteria De Suni, a Sidi-Messri, nell'ottobre 1911, come lo splendore geometrico e meccanico di una volata lucente aggressiva e arroventata dal sole e dal fuoco accelerato rende

quasi trascurabile lo spettacolo della carne umana straziata o morente.

2. Ho più volte dimostrato come il sostantivo, sciupato dai molteplici contatti o dal peso degli aggettivi parnassiani e decadenti, riacquisti il suo assoluto valore e la sua forza espressiva quando vien denudato e isolato. Fra i sostantivi nudi, io distinguo il SOSTANTIVO ELEMENTARE e il SOSTANTIVO SINTESI-MOTO (o nodo di sostantivi). Questa distinzione non ha nulla di assoluto. Essa è il risultato di intuizioni labili e quasi inafferrabili. Ricorrendo dunque a delle analogie elastiche e perciò comprensive, vi dirò che il sostantivo assomiglia talvolta a un vagone pesante, talvolta a una sbarra dentata, talvolta a una cinghia che il verbo all'infinito mette in moto.

3. Salvo bisogni specialissimi di contrasti o di mutamento di ritmi, i diversi modi e tempi del verbo devono essere aboliti nelle *parole in libertà*, poichè essi fanno del verbo una ruota sgangherata di diligenza che si adatta alle scabrosità delle strade di campagna, ma non può girare velocemente su una strada liscia.

IL VERBO ALL'INFINITO, invece, È IL MOTO STESSO DEL NUOVO LIRISMO, avendo a volta a volta il valore e la scorrevolezza d'una ruota di treno, di un'elica d'aeroplano o di un motore Gnôme.

4. Come già dissi (Manifesto sull'Imaginazione senza fili e parole in libertà) mediante uno o più aggettivi isolati tra parentesi, o messi a fianco delle parole in libertà dietro una riga perpendicolare, (in chiave), si può dare successivamente l'atmosfera generale del racconto o il tono (di colore, suono, odore o rumore) che lo governa.

QUESTO AGGETTIVO-ATMOSFERA O AGGETTIVO-TONO NON PUÒ ESSERE RIMPIAZZATO DA UN SOSTANTIVO. Si tratta anche qui di convinzioni intuitive difficilmente dimostrabili. Credo però fermamente che isolando per esempio il sostantivo *ferocia* (o mettendolo in chiave) in una descrizione di strage, si otterrà uno stato d'animo di ferocia isolato e chiuso staticamente in un profilo netto. Mentre, se io pongo tra parentesi o in chiave l'aggettivo *feroce*, ne faccio un aggettivo-atmosfera o aggettivo-tono, che impregnerà tutta la descrizione della strage senza arrestare il dinamismo delle *parole in libertà*.

5. Malgrado le più abili deformazioni, il

periodo sintattico conteneva sempre un' indistruttibile prospettiva scientifica e fotografica assolutamente contraria ai diritti della emozione.

COLLE PAROLE IN LIBERTÀ QUESTA PROSPETTIVA FOTOGRAFICA VIENE DISTRUTTA e si giunge naturalmente alla multi-forme prospettiva emozionale.

6. Colle parole in libertà, noi formiamo talvolta delle TAVOLE SINOTTICHE DI VALORI LIRICI, che ci permettono di seguire leggendo contemporaneamente molte correnti di sensibilità che s'incrociano o che si svolgono parallelamente l'una all'altra.

Queste tavole sinottiche di valori lirici non devono essere uno scopo ma bensì un mezzo per aumentare la forza espressiva del lirismo.

Bisogna dunque assolutamente evitare ogni preoccupazione decorativa e pittorica, non compiacendosi in giochi più o meno divertenti di linee intrecciate nè in sproporzioni curiose di caratteri tipografici.

Tutto ciò che nelle parole in libertà non concorre ad esprimere col nuovissimo *splendore geometrico-meccanico* la sfuggente e misteriosa sensibilità futurista, deve essere risolutamente bandito. — Il poeta futurista Cangiullo, nelle sue parole in libertà *Fumatori II.*, fu invece felicissimo nel dare con questa disposizione tipografica:



una ANALOGIA DISEGNATA che esprimeva le lunghe e monotone fantasticherie e l'espandersi della noia-fumo durante le ore trepidanti di un viaggio in treno.

Le parole in libertà, in questo sforzo continuo di esprimere colla massima forza e la massima profondità, si trasformano naturalmente in AUTOILLUSTRAZIONI (mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche di valore lirici e le analogie disegnate).

Appena questo bisogno di maggiore espressione è raggiunto, le parole in libertà devono ritornare al loro fluire normale.

7. L'ORTOGRAFIA E LA TIPOGRAFIA LIBERE ESPRESSIVE SERVONO INOLTRE AD ESPRIMERE LA MIMICA FACCIALE E LA GESTICOLAZIONE DEL NARRATORE.

Così le parole in libertà giungono ad utiliz-

zare (rendendola completamente) quella parte di esuberanza comunicativa e di genialità epidermica che è una delle caratteristiche delle razze meridionali e orientali.

Questa energia d'accento, di voce e di mimica che finora si rivelava soltanto in tenori commoventi e in conversatori brillanti, trova la sua espressione naturale nelle varietà, nei contrasti e nelle sproporzioni dei caratteri tipografici che riproducono le smorfie del viso e la forza scultoria e cesellante dei gesti.

Lé parole in libertà diventano così il prolungamento lirico e trasfigurato del nostro magnetismo animale.

MARINETTI.

PAPINI.

Cerchi aperti.

Caro Boccioni,

con quella stessa franchezza che adopri giustamente con me ti dico subito che il tono della tua lettera non mi piace affatto. Qui in *Lacerba* credo di essere un po' in casa mia e di poter dire e stampare quel che mi pare e piace senza nessuna paura di sanzioni passatiste o futuriste. Il dire che il mio articolo è « indegno di me e della prima pagina di *Lacerba* » è grottesco. Qualunque cosa io scriva qui dentro, o in prima o in seconda o in sedicesima pagina, sarà sempre degno di essere scritto, e non verrò mai a chiedere nè a te nè ad altri i temi per i miei articoli.

Entrando nel Futurismo non ho creduto di entrare in una chiesa ma in un gruppo di artisti rivoluzionari e spregiudicati che cercano soprattutto la distruzione e l'originalità. Entrando nel Futurismo non ho mai creduto che uno di noi — te, per esempio, — avesse il diritto di saltar fuori in veste di Padre ortodosso a redarguire chi va fuori di strada, chi pensa colla sua testa, chi vuol provocare riflessioni e discussioni utili a tutti. Per quanto ti voglia bene e rispetti la tua arte, caro Boccioni, non ti riconosco affatto la qualità di teologo autorizzato della dommatica futurista nè tanto meno quella d'inquisitore in materia d'eretica provità. Di fanatici e di scolastici all'antica moda n'ho piene le tasche da un pezzo e non mi lascerò far la lezione da fanatici e scolastici nuovo stile.

La vastità del tuo genio, caro Boccioni, ti conduce troppo spesso a travalicare i confini delle questioni e a sdruciolare in laberinti dai quali non può sempre cavarti la tua entusiasta oratoria romagnola. Così, quando tu dici che il mio

articolo puzza di scetticismo e diletterismo, non ti accorgi d'imbarcarti verso gli equivoci più pericolosi. Non pensi, tutto infiammato dal santo sdegno del capo apostolo, che lo scetticismo è il risultato naturale della troppa intelligenza e che diletterismo è sinonimo di larghezza di mente e d'insaziata curiosità. Non pensi, mio simpatico Savonarola, che il contrario dello scetticismo è il dommatismo e il fanatismo — e che il contrario del diletterante è il mestierante e lo specialista. Confessa anche te, Boccioni ardente, che preferisci i primi termini ai secondi! Non è colpa tua se lo slancio creativo napoleonico (assimilatore, appropriatore) t'impedisce di avere quell'*esprit de finesse* che allontana, per lo meno, il pericolo di cadere nel ridicolo inutile e nelle contraddizioni compromettenti. Se tu avessi, insieme al genio plastico un po' di *esprit de finesse* avresti capito che il mio articolo non voleva né combattere né distruggere né dividere né sconvolgere né il tuo futurismo né quello degli altri ma semplicemente offrire un'occasione a qualcuno dei miei amici di precisare, spiegare, discutere un punto importante delle ricerche artistiche modernissime. Mi pareva che fosse tempo di finirla cogli eterni maltrattamenti ai testoni passatisti che ci attorniano e che non sarebbe stato male cominciare a discutere fra noi, tranquillamente, qualcuno di quei problemi speciali che per gli estranei non esistono neppure. Volevo, dunque, ottenere delle confessioni, delle teorie, degli svolgimenti — e non strapazzate e condanne come le tue. Siccome ho scritto, secondo il mio solito, con un certo colore d'ironia e non con quel tono epico e solenne che forse tu preferisci non ci siamo intesi. Tanto per tutti e due.

Tu avresti dovuto invece, secondo le mie pure e semplici intenzioni, interloquire sulla questione molto speciale che ti riguardava personalmente: cioè l'impiego di frammenti di realtà realistica nella pittura e nella scultura. Avresti dovuto spiegarmi perchè facevi ciò e perchè non lo fai più (almeno nella pittura) e dimostrarmi in che modo quegli elementi non corrispondono a ingenuità di verismo grossolano ma entrano nell'opera d'arte come nuove materie d'espressione. Io avrei probabilmente capito le tue parole e avrei fatto le mie riserve per l'occhio e per i capelli delle tue sculture perchè l'intenzione realistica nel senso da me indicato (sostituzione delle cose vere alle cose elaborate trompe l'œil) è troppo evidente. « Je comprends — mi diceva Picasso l'altro giorno — qu'on emploie les poies des moustaches pour faire un œil, mais si vous mettez les moustaches vrais à la

vraie place des moustaches on tombe dans le Musée Gréin ».

Perchè bisogna intendersi bene: io non suono nessun allarme. Cerco soltanto di capire e di far capire. Non ho detto che l'arte moderna sia finita o vada verso la fine. Ho raccolto un certo numero di fatti — veri, innegabili, constatabili — per indicare il principio, il primo sintomo di una possibile *degringolade* fuori della creazione. Ho detto: c'è questa tendenza appena iniziata. SE questa tendenza si allargasse e si estendesse e si affermasse in questa data direzione (cioè: nel mettere le cose stesse al posto delle cose da rappresentare) allora si arriverebbe quaggiù. Ho fatto un'ipotesi — uno di quelli che il Mach chiamava esperimento mentale. Magnifici pretesti per discutere e chiarire ma non per predicare.

Che il mio sospetto non era del tutto senza fondamento l'ho scoperto qui a Parigi. Picasso mi ha fatto vedere le fotografie di pareti del suo studio dov'erano (accomodati da lui) diversi oggetti e mi ha detto che secondo qualcuno quegli aggruppamenti di oggetti veri eran già dei quadri. Picasso, naturalmente, ch'è un uomo di enorme talento e, di più, intelligentissimo, non casca in questi affari e li ha fatti più per divertimento che per altro. Egli impiega, sì, tutte le materie che gli piacciono (carte, legno, stoffa, latta, ecc.) ma come un altro pittore adoprerebbe i colori e le matite. Non si serve del legno per rappresentare il legno o dell'affiche per dipingere la cantonata di una strada. Però, come tu vedi, c'era la possibilità che qualcuno andasse in quella direzione da me prevista — il che prova che non ho scritto il mio articolo in un momento di « debolezza » ma in un momento di « potenza » profetica.

Che l'arte moderna si trovi in un momento di meravigliosa trasformazione e che nuove possibilità creatrici si presentino agli spiriti coraggiosi quali noi siamo lo so, per lo meno, quanto lo sai tu. Ma il punto toccato da me è importantissimo e vitale perchè l'allargamento dei nostri mezzi e veicoli espressivi potrebbe condurre qualcuno a delle macchie di verismo più bestiali del verismo antico.

Si tratta di un problema molto preciso che non si risolve, come tu vorresti fare, col dire che la pittura e la scultura futuriste « hanno trovato la formula astratta che comprende tutta l'idealità umana del nostro tempo ». Non ti puoi immaginare, ottimo Boccioni, quanto siano vuote e inutili le frasi di questo genere. Lasciale, per amor del Futurismo; fermiamoci, di grazia, sulla nostra difficoltà speciale. Gli elementi di realtà sono adoprate come materie nuove a preferenza delle

vecchie, e senza ombra di realismo (come vuol Picasso, e come pensiamo noi altri) oppure perdono il loro carattere di realtà particolare entrando a far parte di un insieme artistico (come tu confusamente sostieni) — oppure son messi là al posto degli oggetti che si dovrebbero rappresentare (come io temevo e come accadde in alcune opere da me citate)?

Perchè non hai dilucidato, colla tua competenza di artista e la tua facilità di scrittore, queste faccie del problema invece di sgridarmi per lesa futurismo e invece di farti portavoce (autorizzato?) degli amici che sono in causa?

Marinetti, Pratella, Russolo e Severini sanno, credo, scriver da sè e non hanno bisogno di avvocati volontari. A meno che non abbian dato a te ampio mandato di procura per quanto riguarda la teoria. Io, finchè non mi avrai fatto vedere questi quattro mandati, aspetterò per rispondere che ognuno parli per conto suo degli affari propri.

Ma prima di lasciarti alle tue riflessioni vorrei dirti ancora due parole.

Tu scrivi nella tua risposta, come se tutti fossero perfettamente d'accordo con te su tutte le questioni e le tendenze dell'arte futurista. Permettimi di farti osservare che se *Lacerba* è un giornale futurista e accoglie tutte le manifestazioni del pensiero futurista è anche vero che alcuni di noi hanno *sempre* insistito su certi punti che qualche volta tu sembri dimenticare: la libertà assoluta, il rischio, la ricerca azzardosa e senza regole, il disgregamento di ogni mito, l'ateismo integrale, l'immoralismo, il cinismo anche in fatto di soldi, ecc. ecc. Ora, se io volessi buttarmi addosso a un amico come hai fatto con me, senza tener conto delle sue intenzioni, dei suoi diritti e del suo valore, potrei prendere il tuo ultimo libro (che del resto ho letto con grandissimo piacere e non senza utilità) e dimostrarti che ci sono in te i germi e gli spunti di una mentalità (secondo me) anti-fururista. Potrei dimostrarti, che a forza di citazioni testuali, che c'è in te la stoffa del moralista e del puro che crede di ammazzare un artista chiamandolo « venale »; che c'è in te la stoffa del sociologo alla Gobineau e alla Ferrero che almanacca coi vecchi concetti delle razze; che c'è in te la stoffa del professore di storia e di estetica che risale al Medio Evo e prepara per gli scolari i quadri sinottici; che c'è in te una tendenza all'ordine (metafisiche, religioni), alla stabilità, al definitivo, alla costruzione, al tipico, al *classico* che ripugna assolutamente a me, a Carrà, a Soffici e probabilmente anche ad altri futuristi.

Ma io, che ti voglio bene, e ho molta ammira-

zione per tutta la tua personalità, non mi sognerei mai d'insistere su codesti lati del tuo pensiero e se parlassi del tuo libro vorrei metterne in luce le parti veramente nuove, vitali e futuriste. Però, caro ed impulsivo Boccioni, voglio esser trattato anch'io colla stessa cordialità — ch'è poi la vera giustizia — ed io non ti riconosco affatto le qualità per venirmi a fare le storie in nome del *perfetto* futurismo. Tu mi rassomigli a un senatore che ha paura della libertà, ma a cosa devo assomigliar te che non mi vorresti concedere neppure la libertà di posare un problema e di scrivere con quel tono che più mi s'attaglia?

Come ultimo colpo tu aggiungi che il mio articolo piacerà a molti e che ciò deve farmi arrossire. Infatti il mio articolo è piaciuto a molti, ma prima che ad altri è piaciuto ai comuni amici Carrà, Folgore, Palazzeschi e Soffici — che appaiono fino ad oggi, negli elenchi del movimento futurista. Saremmo tutti degli eretici per il solo fatto di non essere in ogni cosa d'accordo con te?

Scusa, impaziente Boccioni, la lunghezza di questa lettera che ho dovuto scrivere in fretta e furia tra una corsa e un'altra. E scusa, soprattutto, la cattiva forma letteraria. Tu sai che io non scrivo parole in libertà e che perciò mi trovo, come tu stesso hai detto, *fuori della letteratura*. Era precisamente quel che desideravo da parecchi anni, ma è pur sempre doloroso, dopo aver scritto tanti libri, trovarsi così senza un mestiere fra le mani.

Voglami bene lo stesso e credimi, senza scherzi, tuo aff.mo

PAPINI.

ENRICO CAVACCHIOLI.

RIVOLUZIONE.

Due trombe rosse strillano l'avancarica:
ecco la folla paziente
uscire dalle ciminiere
scivolar dalle ruote dentate,
balzare dalle cinghie,
trapanare dai magli:
poltiglia liquida di sangue
che prende forma dal frantoio dello sciopero.

È l'ora in cui ogni macchina ferma
respira brividi di silenzio
negli alveari vuoti.
Nell'aria è odor giallo di grasso.
Polvere di limatura
si posa in lucide tracce di compasso,
ed il tramonto accende fuochi vermigli
nei forni disseccati

rischiando in una colata massiccia
colonne di luce vivida,
arroventata in una divina cateratta.

Oceano di popolo.
Marea disordinata del terrore.
Maëlstrom d'ogni libidine.
Singhiozzo maciullato dal pianto.
Urlo, grande urlo di una sola bocca.
Pugno di un solo braccio gigantesco.
Testarda forza d'ariete e di catapulta.
Proiettile del disprezzo.
In piazza!

Le case hanno socchiuso le vuote occhiaie
delle finestre. Tanfo di ciurmaglia
svolazza fra gli stracci miserabili.
Le vie oscure, fatte ludibrio dalla tenebra,
tagliate via dal gorgo umano
che s'incalza, vomitano
purulente boccate di popolo.
E una bandiera rossa, inzuppata di sangue,
sventola l'eretico richiamo della raccolta.

« Aprite le chiese inutili ! »
Stropicciar di piedi scalzi sulla pietra fangosa,
Mormorare di lingue incollate :
il cuore cannoneggia in bocca la sua paura....
— Occhi riarsi. Mani adunche. Sudore freddo....
Col sinistro crocchiare d'ossa di morto
s'abbattono le porte sante :
E Cristo appare sul vessillo popolare,
dalla rovina sbrecciata della chiesa travolta.

Orribile, il segnacolo della raccolta
sventola ancora nello stendardo sacro
macchiato del sangue più divino.
Il grido sordo dei conquistatori,
tenuto in gola in uno spasimo di disperazione,
gorgoglia nei diversi silenzi dell'attesa.
Si vuota la lugubre chiesa.
Le vie s'inchiostrano di popolo nuovo.
Crepita una fiamma nel turchino dei cieli !
Dall'infinito, in un imbuto di stelle,
si rovescia l'inferno sulla terra.

« Uccidete la scienza inutile ! »
Altre porte scrosciano nel martellare dell'insidia.
Le biblioteche partoriscono volumi e tarli.
A morsi, gli uomini distruggono i libri
incorporando la dottrina che li uccide.
Sostituiscono i propri cadaveri infetti
nelle scansie polverose,
ed il carnaio viene amministrato
da un becchino ministeriale.

Ma nella notte è odore umido di montagna,
percorsa da lenti carriaggi
su mulattiere scolpite nei dorsi di macigno.
Giunge un'ombra di verde,
un filare di cascate d'acqua
ed il ricordo di un albeggiare
in cui canta il gallo cedrone fra due nocciuoli e due
(faggi.

È una folata, che spazza
il fetido miasmo cittadino :
prima di circoscriverlo da vicino
nella sua quarantena pestilenziale.

Si spalancano i polmoni,
e l'armano le gole di nuovi gridi.
« Uccidiamo gli uomini inutili ! »
Ansia di sangue sovrasta
Si fiuta nel vento aroma di carogna.
Ogni mano ha un artiglio
per rapinare la propria giustizia.
Col cuore fra i denti, tenuto come un coltello,
gli uomini cercano la vendetta sociale.

Chi descriverà la vendetta ?
Ti desideravo o ruscellare d'oro verde
scaturito dal forziere d'un usuraio !
Eri preda dei miei occhi
bella carne di femina che odio !
E le mie tasche e la mia carne
v'ingoiano !
La fanfara, ora, echeggia nel brusio minaccioso
(della notte.

A quando a quando un grandinar di mitraglia
spazza la folla, in carica musicale.
E la folla precipita
per i vicoli aperti dal cannone.

L'eco riporta le bestemmie
e i gridi delle donne in un rosario sconsacrato.
Ogni turba, tragica e saltabecante
si sospinge nella corsa frenetica.
Volti di femmina chiusi nei capelli, a lutto,
fasciati d'orrore e di lacrime
s'affollano in apparizioni istantanee.
Irsute barbe di bruto li inseguono nell'ombra,
fra la minaccia di due bastoni,
addentati da un mastino furibondo
A tratti, frusta il cielo nordico
l'ala di una bomba, volante in mille detriti,
che, sciamando, si perde in una nube vermiglia.

L'oscurità partorisce i suoi fantasmi
all'angolo di ogni via solitaria.
Ecco, in agguato strana ciurmaglia di morti !
Torna dai sepolcri del mondo alla tregenda nuova,
e mastica nelle mascelle spolpate
sibilanti commenti pimentati di vermi.
Napoleone Bonaparte, conserva il ricciolo
dei capelli neri, sulla fronte ossea.
Sogghigna, dentro al mantello astrale che lo ricopre
e la valanga ululante lo calpesta senza vederlo.
Si ricompone, risorge : diabolico e perverso.

Chi chiuderà l'incanagliato rubinetto
che continua a gocciare lo stillicidio della rivolu-
(zione.

Muraglie di soldati sbarrano ogni sentiero :
s'odono sferrare i cavalli impazienti al comando,
e l'ombra a volte, s'incendia di nitriti
tremuli, che si cercano nella lontananza
paurosa....
A fior di cielo, naviga una stella bianca.

La chiama un usignolo in una sosta.
La stella cade. L'usignolo l'ingoia,
e tace sulla siepe, avvelenato.

Ma ad un tratto, un solo Uomo, vigile e dominatore
curvo sulla tastiera onnipotente
alimentata da mille dinamo,
muove cento leve che scintillano ai contatti.
Sfrigge, in una luce lunare,
l'impeto delle grandi lampade ad arco
sfolgorate improvvisamente sul terrore.
Sibilano le sirene senza fiato, dei motori
che s'incamminano alla corsa,
ansimando con un battito stanco di volanti
nei capannoni: abbandonati
dalle maestranze rosse.

Le macchine sospese nell'incerto silenzio
dell'abbandono, si destano;
i forni dallo stomaco ingordo
s'arroventano; i magli martelano
i colpi cronometrici della loro gioia;
le incudini elettriche scalpitano
tamburellando la notte di ferite;
i laminatoi trafiggono invisibilmente
le corazze armate di bulloni infernali;
i torni consumano ogni forma,
col dente vorace che s'impagliuzza
di acciaio livido e brunito.

Tutta la vita meccanica s'è risvegliata
automaticamente, mentre l'esercito degli uomini
si distruggeva.
La terra avvampa in una nube fumigante,
piena d'orrori, di rumori, di sibili.
A tratti, dai gazometri, parte
un crepitare di bombe di gas illuminante.
In un fuoco d'artificio
si sventaglia il prodigio nel cielo,
ed ecco il cielo riflettere in un miracolo nuovo
l'immenso erogiuolo della terra
scatenata.

Fra le due rivoluzioni capovolte,
sorge l'aurora boreale
e nel chiarore che si diffonde
un nuovo mondo allora, compare e sconfina
senza meta, senza riva, e senza approdo.

ENRICO CAVACCHIOLI.

TAVOLATO.

Elogio del Caffè.

Non la casa: non ho casa. Non la piazza: la
piazza è per ciarlatani e altri socialisti. Non la
campagna: tra mandorli e peschi in fiore non sono
creatura, non sono creatore. Ma il mio Caffè,
ma il mio cantuccio nella terza saletta: questo
è il mio caldo nido, è casa mia, la mia fortezza.
Qui nessun dio mi avvilisce, qui tutto è umano, la
luce elettrica e il tepore del termosifone e la brezza
del ventilatore e la bellezza dei tavolini rettango-

lari e tondi. Qui il sole entra umilissimo, striscia
a terra, lustra le mie scarpe. Qui la polvere in-
tisichisce le piante e rispetta i miei polmoni.
Qui tutti gli elementi si piegano, qui io non servo
e non adoro, qui non fo parte o numero, qui
non sono spostato, qui, all'altare del mio tavolino,
nella reggia del mio cantuccio.

Ardente meriggio di genio, cielo stellato del-
l'intelligenza, mondo di anime, terra di con-
quiste; torre d'avorio inespugnata dall'imbecillità,
cella di solitudine creatrice, quartier generale
dei pionieri di modernità; arsenale di spiriti,
veglia dei precursori, tomba dei filistei; vigilia
dell'impero, della quarta Italia, della patria
mia, più grande e forte della terza, uscita dalla
redazione e dalla farmacia: salve a te, o mio
Caffè!

Salve a te! qui noi diamo le ali a quel vento
che rovescia le tribune, l'impeto a quell'ura-
gano che abbatte le quattro mura borghesi,
il fuoco a quella folgore che schianta le cime
della Beozia. Qui noi affiliamo i ferri per operare
le code e tutti gli ornamenti, qui noi prepariamo
i veleni per uccidere chi ha imposto la sofferenza
della mediocrità. Qui si vuole il dislivello e la
guerra, per lo sottomento dell'apparenza, per il
ritorno alla realtà.

Salve a te, mio bel Caffè! Questa tazza di
caffè nero, lo giuro, giova più allo spirito, che le
filosofie riunite di Benedetto Croce.

TAVOLATO.

La R. Corte d'Appello di Firenze ha pienamente
confermato la sentenza del locale Tribunale Penale che
mandava assolto il nostro Tavolato, dichiarando che
l'articolo ELOGIO DELLA PROSTITUZIONE pub-
blicato in *Lacerba* (1 maggio 1913)

NON COSTITUISCE REATO.

Riviste da leggere:

LE SOIRÉES DE PARIS

Recueil mensuel

Directeurs: Guillaume Apollinaire et Jean Cérusse
Abonnements (Étranger) 12 fr.

278, B. RASPAIL - PARIS (XIV^e)

VERS ET PROSE

Recueil trimestriel de haute littérature

M. Paul Fort Directeur

Abonnements (Étranger) 12 fr.

6, RUE SOPHIE GERMAIN - PARIS

MERCURE DE FRANCE

Paraît le 1^{er} et le 16 de chaque mois

Directeur: Alfred Vallette

Abonnements (Étranger) 30 fr.

26, RUE DE CONDÉ - PARIS

On trouve LACERBA à PARIS chez

M.^{me} Sagot, rue Laffitte, 46

M. Kanweiler, rue Vignon, 28.

Chaque n° coute à l'étranger 30 centimes.

BOCCIONI.



Voglio fissare le forme umane in movimento.

BOCCIONI.



Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio.

BOCCIONI.

Moto assoluto + Moto relativo = Dinamismo

L'attività del nostro caro e grande Boccioni è inesauribile! In febbraio, mentre Marinetti faceva 8 conferenze in Russia, egli inaugurava a Roma un'esposizione di pittura futurista nella Galleria Permanente Futurista di G. Sprovieri. Nella sala della stessa Galleria egli tenne 3 violente e geniali conferenze sulla sensibilità futurista e l'apatia e l'ignoranza giornalistica in Italia. Di queste conferenze si occupò largamente la stampa russa e tedesca.

Oggi in Firenze egli inaugura la sua Esposizione di Scultura futurista nella Galleria Gonnelli in Via Cavour, 48. Con 11 insiemi plastici e oltre 50 grandi disegni. Boccioni dimostra realmente, come fu detto in Francia, di avere inventata una nuova scultura. Intanto mentre egli lavora febbrilmente per la prossima Esposizione di pittura e scultura futuriste a Londra appare nelle « Edizioni futuriste di Poesia » Milano, Corso Venezia 61 un suo volume di 500 pagine dal titolo: Pittura Scultura futuriste (Dinamismo plastico), con 52 riproduzioni di quadri e sculture futuriste di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Soffici. Lire 4.

In questa vasta e profonda opera di genio Boccioni riassume tutti i movimenti pittorici stranieri e dimostra come il dinamismo plastico (espressione della nuova sensibilità futurista) sia la formula potente e sintetica nella quale il genio italiano chiude le ricerche di quattro secoli d'arte e crea la nuova plastica.

Siamo lieti dare come primizia ai lettori di Lacerba alcuni capitoli di questo volume.

Il moto assoluto è una legge dinamica imperniata nell'oggetto. La costruzione plastica dell'oggetto considera in questo caso il moto che l'oggetto ha in sé, sia esso in riposo o in movimento. Faccio questa distinzione tra riposo e movimento per potermi spiegare, ma in realtà non esiste un riposo; esiste solo il moto, non essendo il riposo che un'apparenza o una relatività. Questa costruzione plastica obbedisce ad una legge di moto che caratterizza il corpo. È la potenzialità plastica che l'oggetto porta in sé strettamente legata alla propria sostanza organica secondo i suoi caratteri generali: porosità, impermeabilità, rigidità, elasticità, ecc. secondo i suoi caratteri particolari: colore, temperatura, consistenza, forma: (piana, concava, convessa, angolare, cubica, conica, spirale, ellittica, sferica, ecc. ecc.). Questa potenzialità plastica, dell'oggetto è la sua forza, cioè la sua psicologia primordiale. Questa forza, questa psicologia primordiale ci permette di creare nel quadro un nuovo soggetto, che non ha per scopo la riproduzione narrativa di un episodio, ma è invece una coordinazione dei valori plastici della realtà, coordinazione puramente architettonica e liberata da influenze letterarie o sentimentali. In questo primo stato di moto, che io spiego come una cosa a parte mentre in realtà non lo è, l'oggetto non è visto nel suo moto relativo, ma è concepito nelle sue linee vive che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze. Così noi giungiamo ad una scomposizione dell'oggetto che non è più lo schema intellettuale cubista, ma bensì l'apparizione dell'oggetto, la sua interpretazione attraverso una sensazione infinitamente raffinata e superiore all'antica.

Questo è per noi il moto assoluto, che si potrebbe chiamare il respiro o il palpito dell'oggetto. Di questo *respiro* si trova qualche timido e incosciente accenno nell'arte italiana di tutti i tempi. Esso è la plastica stessa. Quando tardivamente alcuni cubisti se ne sono preoccupati,

hanno dimostrato quel che ho già detto sul loro goticismo e hanno reso ancora una volta omaggio al primato plastico degli italiani.

Quindi è chiaro che due oggetti di forma diversa si influenzano e si caratterizzano per la diversa potenzialità del loro moto assoluto. Il più debole, sia esso di temperamento statico o dinamico, subirà sempre la forza del più forte, sia statico o dinamico.

Ponete vicini, per esempio, una sfera e un cono e avrete nella prima una sensazione d'impeto dinamico e nel secondo una sensazione di indifferenza statica. Nella sfera osserverete una tendenza a partire, nel cono una tendenza a radicarsi.

La zona atmosferica che confina con il lato del cono opposto a quello presso il quale trovasi la sfera, sarà una *zona vuota* e creerà nel cono un profilo nitido. La zona opposta, influenzata dai moti della sfera, sarà più densa d'atmosfera e darà a quel lato del cono una sfumatura d'attrazione, una sbavatura del profilo verso i cerchi e le ellissi d'espansione della sfera. Inoltre, mentre la sfera crea delle possibilità espansive, il cono crea delle penetrazioni discendenti e delle limitazioni angolari all'apice. La disposizione delle luci e delle ombre varia e precipita le correnti d'attrazione creando le variazioni accidentali che esistono sempre come un punto di riferimento nell'opera d'arte la umanizzano e ne impediscono l'astrazione assoluta.

Osservando i piani inclinati di una piramide sembra ch'essi attraggano un cilindro in posizione verticale che le stia vicino. E mentre il cilindro mostra delle dilatazioni a spirale su sé stesso, la piramide ha una tendenza a radicazioni angolari a piani inclinati. Nella piramide la convergenza dei piani vince il dinamismo sferico ascendente del cilindro. Questo ha un'azione su sé stesso, l'altra ha un'azione di attrazione, di contatto.

Nel caso di un cubo osservato accanto a una sfera, la statica orizzontale e perpendicolare del

cubo lotta con la rotazione ideale globica (linee-forza) della sfera, poichè cubo e sfera si equivalgono come potenza.

Mi limito qui all'osservazione di corpi semplici, geometricamente definiti e di una costruzione plastica primordiale. Immagini il lettore questo metodo di studio trasportato nella vita, nelle infinite combinazioni di luci e di forme dei regni minerale, vegetale, animale e meccanico e comprenderà quali ebbrezze, quali visioni di poesia plastica fino ad oggi sconosciute siano riservate al pittore futurista e alle generazioni future.

* *

Il moto relativo è una legge dinamica imperniata sul movimento dell'oggetto. È accidentale in quanto riguarda piuttosto gli oggetti mobili o la relazione di oggetti mobili con oggetti immobili. In realtà però non c'è nulla di immobile nella nostra moderna intuizione della vita.

Ciò che dico si basa su questa verità: *Un cavallo in movimento, non è un cavallo fermo che si muove, ma è un cavallo in movimento, cioè un'altra cosa e che va concepita ed espressa come una cosa completamente diversa.*

Si tratta di concepire gli oggetti in movimento oltre che nel moto che portano in sé. Cioè si tratta di trovare una forma che sia l'espressione di questo nuovo assoluto: *la velocità* che un vero temperamento moderno deve perdutoamente amare. Si tratta di studiare gli aspetti che ha assunto la vita nella velocità e nella conseguente simultaneità.

Gli uomini hanno fino ad oggi osservato i cambiamenti che il vento produce nelle piante, nel paesaggio, nei drappaggi, ecc. Non hanno ancora osservato che i treni, gli automobili, le biciclette, gli aereoplani, hanno sconvolto la concezione contemplativa del paesaggio. Si può dire che nella normalità della velocità con cui vediamo gli aspetti naturali, l'arrestarsi all'osservazione prospettica o anatomica del paesaggio o di qualsiasi altro elemento naturale è ormai contro natura.

Per fare una ruota in moto, nessuno pensa più di osservarla ferma, contarne i raggi, fissarne il cerchio e poi disegnarla in movimento. Ciò sarebbe impossibile. Ma questo procedimento che sembra assurdo ormai per una ruota, lo si vuole usare invece per la figura umana che vive del moto delle braccia e delle gambe e di tutta sé stessa. Questo avviene perchè per tradizione antichissima le piante, gli oggetti ci interessano meno, *psicologicamente*, degli animali e dell'uomo. Ecco perchè più facilmente noi applichiamo a queste forme naturali le innovazioni suggerite dalle necessità della vita, che trasformano la sensibilità.

Tutti sono pronti ad ammettere nel paesaggio qualsiasi costruzione e qualsiasi tecnica, meno però in un cavallo e meno ancora nell'uomo, e arrivo a dire molto meno nella figura di una donna, tanto il nobile, il sublime, il poetico letterario,

hanno preso il sopravvento nella valutazione plastica.

Oggi la modernità ha applicato nella *réclame*, nei disegni di giornali, nelle caricature, una specie di forma dinamica rudimentale ma più rispondente alla verità. Anche in queste forme umili e barbare si è avuto però meno coraggio per gli *esseri vivi* che per gli oggetti così detti *inanimati* biciclette, automobili, treni in corsa, trams, ecc. È più facile vedere in un giornale umoristico il dinamismo applicato alle forme di un ladruncolo che scappa con la gallina, che non in un quadro di battaglia di un gran pittore considerato come un vanto della nazione. La ragione sta in questo che non v'è in tutti i musei del mondo un quadro o un disegno di un grande antico che abbia un *esempio* di uomo che scappa o che corre, come dovrebbe.

I nostri grandi pittori nazionali ed anche esteri se non si sentono d'accordo col passato sudano freddo. Ai primi tempi dell'impressionismo il violetto era accettato per i prati, i cieli, i boschi.... Guai a vederlo sul viso, sulle braccia, sul seno di una donna bella. Ugualmente per il puntinismo:... una faccia a punti, a striscie, faceva andare in bestia il pubblico che invece sopportava un cielo a tratteggio, e anche un cavallo forse, e forse anche un contadino.... Ma in un ritratto di gentiluomo o di signora.... che orrore!

Il concetto di moto nello studio e nella rappresentazione della vita è sempre rimasto fuori dall'arte, fuori da questo tempio odioso che noi vorremmo bruciare se fosse tangibile.

È vero che le ruote di una carrozza, l'elica di un aereo, hanno un movimento rapidissimo in confronto alle gambe d'un uomo o d'un cavallo, ma si tratta di una semplice variazione di forme e di ritmo. È una questione di gradi nel movimento e soprattutto una questione di tempo. Quando un critico *di grido* e *ben quotato* ci avrà fatto, in un grande giornale quotidiano, per suo istinto di conservazione, il grande onore di chiamarci geni e di dire che qualche capolavoro lo abbiamo fatto anche noi vicino a Michelangelo, a Rembrandt, ecc. il Dinamismo s'imporrà, marcerà, sarà applicato. Se si fiuterà che anche con questo si può guadagnare e dormire in pace, molti pittori verranno dietro....

Il dinamismo è l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo).

Dunque non è vero che la sola decomposizione delle forme di un oggetto sia dinamismo. Certamente la decomposizione e la deformazione hanno in sé un valore di moto in quanto rompono la continuità della linea, spezzano il ritmo siluettistico e aumentano gli scontri e le indicazioni, le possibilità, le direzioni delle forme. Ma questo non è ancora il Dinamismo plastico futurista, come non lo è ancora la traiettoria, il dondolio a pendolo, lo spostamento da un punto *A* a un punto *B*.

Dinamismo è la concezione lirica delle forme interpretate nell'infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo, tra ambiente e oggetto, fino a formare l'apparizione di un tutto: *ambiente + oggetto*. È la creazione di una nuova forma che dia la relatività tra peso ed espansione. Tra moto di rotazione e moto di rivoluzione, insomma è la vita stessa afferrata nella forma che la vita crea nel suo *infinito succedersi*.

Questo *succedersi*, mi sembra ormai chiaro, non lo afferriamo con la ripetizione di gambe, di braccia, di figure, come molti hanno supposto, ma vi giungiamo attraverso la ricerca intuitiva della *forma unica che dia la continuità nello spazio*. Essa è la forma-tipo che fa vivere l'oggetto nell'universale. Dunque all'antichissimo concetto di divisione netta dei corpi; al più moderno concetto impressionista di suddivisione, di ripetizione, di abbozzo delle immagini, noi sostituiamo il *concetto della continuità* dinamica come forma unica. E non a caso dico forma e non linea perchè la *dinamica* è una specie di quarta dimensione in pittura e scultura, che non può vivere senza l'affermazione completa delle tre dimensioni che determinano il volume: altezza, larghezza, profondità.

Mi rammento di aver letto che il cubismo con i suoi spaccati dell'oggetto e lo svolgimento delle parti dell'oggetto sulla superficie piana del quadro si avvicinava alla quarta dimensione.... Invece questo procedimento non è che la traduzione, sul piano della tela, dei piani dell'oggetto che la sua accidentale posizione prospettica ci impedisce di vedere. È un procedimento razionale che vive nella relatività non in un assoluto intuitivo. La nozione integrale dell'oggetto vive, con quel procedimento, nelle tre concezioni di altezza, larghezza, profondità, quindi, ripeto: nel relativo, nel finito della misurazione. Se mai con l'intuizione artistica è possibile avvicinarsi al concetto di una quarta dimensione, siamo noi futuristi che per i primi ci avviciniamo. Infatti noi con la forma unica che dà la continuità nello spazio creiamo una forma che è la somma degli svolgimenti potenziali delle tre dimensioni conosciute. Perciò non una quarta dimensione *misurata e finita* noi possiamo dare, ma una continua proiezione delle forze e delle forme intuite nel loro infinito svolgersi. Infatti la forma unica dinamica da noi proclamata non è che il suggerimento d'una forma del moto che appare un istante per poi perdersi nell'infinito succedersi della sua varietà.

Concludendo, noi futuristi diamo il metodo per creare una concezione più astratta e simbolica della realtà, ma non definiamo la misura fissa e assoluta che crea il dinamismo.

La forma dinamica, per la sua essenza mutevole ed evolutiva, è una specie di alone invisibile tra l'oggetto e l'azione, tra il moto relativo e il moto assoluto, tra il visibile e l'invisibile, tra l'oggetto e il suo proprio indivisibile ambiente. È una specie di sintesi analogica che vive ai confini tra l'oggetto reale e la sua potenza plastica

ideale e solamente afferrabile a colpi di intuizione.

Mi sembra che quanto affermo non sia una astrazione pazzesca, come hanno creduto tutti coloro che hanno sorriso sulle nostre ricerche. Al contrario è la statica degli antichi un'astrazione contronatura, una violentazione, un distacco, una concezione fuori della legge di unità nel moto universale. Noi non siamo quindi CONTRO-NATURA, come credono gl'innocenti ritardatari del verismo e del naturalismo, ma CONTRO-ARTE, cioè contro la statica, che da secoli ha sempre dominato, salvo rarissimi tentativi che riscontriamo nelle opere più calde e nelle epoche più vive. Nella realtà il gesto statico dell'arte greca e dell'arte egiziana è ben più arbitrario della nostra continuità dinamica. Non bisogna mai dimenticare che l'arte futurista segue una tappa del processo di compenetrazione, di simultaneità, di fusione che l'umanità va operando attraverso la velocità da migliaia d'anni.

Siamo dunque più vicini alla natura e concepiremo sempre più il mondo secondo verità, trasportandoci dentro le cose e non riproducendole con successione descrittiva. Solo col dinamismo l'oggetto determina il suo dramma ed ispira la misura per essere creato.

Quindi nella pittura e nella scultura futuriste, non daremo un oggetto in moto, facendone un press'a poco pel timore di fermarlo e di ucciderlo nel definirlo (impressionismo); non ci limiteremo alla creazione di formule astratte o schematiche sempre limitate ad un concetto esteriore e statico dell'oggetto (cubismo); ma ci preoccuperemo piuttosto del moto dell'oggetto, o meglio della forma che viene creata dal succedersi dei suoi stati di moto, i quali rappresentano la sua potenzialità. È lo spazio tra oggetto e oggetto che determina il loro valore plastico, le loro reciproche influenze, cioè la loro forza drammatica.

Col dinamismo dunque, l'arte sale ad un piano ideale superiore, crea uno stile, esprime la nostra epoca di velocità e simultaneità. Quando ci vengono a dire che nel mondo vi sono dei moti ma anche dei riposi e che non tutto corre con velocità, noi rispondiamo che nella nuova pittura è la *concezione* che domina il *visivo*, il quale non scorge che il frammentario e perciò suddivide. Quindi il *Dinamismo* è una legge generale di simultaneità e di compenetrazione che domina tutto ciò che nel *movimento* è apparenza, eccezione o sfumatura.

Del resto noi ci siamo chiamati i « primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata ». Questo ammetteva implicitamente una chiarissima visione delle nostre possibilità creative. Dovendo *tutto ricreare* noi futuristi siamo costretti a fare e dare quello che possiamo fare e dare. Altri verranno forse migliori di noi, forse più coraggiosi e scopriranno altri campi dove il nostro genio non ha potuto giungere. Ben vengano. Noi ce ne andremo con la gioia di aver indicata la strada e creati i mezzi per procedervi.

* *

Solo un cervello fiacco e addormentato può affermare che il concetto statico in tutta l'arte fino ad oggi provi che l'immobilità sia l'elemento essenziale del capolavoro. E qui si vede quanto può essere balordo un meraviglioso verso: « Je hais le mouvement qui déplace la ligne » (Baudelaire).

Non è l'immobilità che ci affascina nel capolavoro, ma la serenità che gli viene dalla *certezza nella legge che lo guida*! Altri dopo di noi semplificheranno la formula del dinamismo che noi abbiamo data, se oggi può sembrare pesante e ingombra di dimostrazione. Quelli che verranno avranno la gioia della certezza che le nostre ricerche e le nostre angosce hanno preparata.

Per adesso rammentiamoci che quando si parla di capolavori, tutti infilzano le più grosse bestialità.... specie i critici e gli studiosi d'arte.... cosiddetti. Quando guardiamo un capolavoro — nessuno sa mai bene quale opera meriti questo nome — dobbiamo pensare che esso è il superstite di migliaia di capolavori abortiti o scomparsi, e che nella vita stessa del suo autore esso rappresenta un momento completo forse, ma alle volte non il migliore nel senso di scoperta e d'indicazione. Quest'opera chiamata capolavoro è rimasta in vita per mille ragioni ignorate e casuali, tra migliaia di schizzi, abbozzi, quadri ecc., periti per altrettante ragioni ignorate e casuali. Non dimentichiamo che la tradizione ci tramanda il capolavoro attraverso le generazioni, ognuna delle quali mediante la letteratura e la poesia lascia sul capolavoro una stratificazione, un sedimento poetico che rende l'opera irricognoscibile.

Non parliamo poi della divulgazione a mezzo di copie, di stampe e fotografie per cui mille episodi piacevoli o tristi della nostra vita finiscono col legarsi strettamente e col falsare il puro valore plastico del capolavoro scultorio, pittorico, o architettonico. Non parliamo dei ritocchi o aggiunte che può aver subito, quando poi non sia una copia o un falso fatti qualche anno prima da uno scalzacane nostrano o straniero.

Contro tutto questo armamentario, attraverso il quale il capolavoro appare in nimbo di gloria, di applausi, di luce e di solennità, noi non possiamo opporre che la nostra opera fresca di qualche mese e che precorre di almeno cento anni la sensibilità artistica italiana; un'opera che deve lottare contro l'ostilità della malafede e dell'ignoranza. Il pubblico nega sempre la qualità di capolavoro all'opera di un autore vivente, che è un uomo che mangia, beve, fa all'amore come tutti e che tutti possono vedere e conoscere.... È una disgrazia per noi l'essere vivi e giovani....

Chiudo la parentesi e dico che dopo tutto è fatale ed è giusto che il pubblico abbia davanti alle opere di un contemporaneo un senso di incompletezza, e che per ciò che riguarda i pittori e gli scultori futuristi alcune delle loro verità siano ancora in potenza. Senza di ciò noi saremmo una

scuola finita senza altra speranza che quella di lasciare dietro di noi una triste scia di freddi imitatori.

Tempo fa, un anonimo mi scriveva da Roma una lettera piena di bestiali insolenze chiedendomi se non avevo ancora capito che l'arte, cioè il creare, è simbolo di liberazione di morte, e che questa aspirazione all'infinito ci vien suggerita nei capolavori del passato con il silenzio misterioso dell'immobilità.... Rispondo alle cortesie di quel signore che se ha la pazienza di studiare o attendere, vedrà che nei capolavori dinamici quest'aspirazione al nulla è data dalla disgregazione plastica, dal desiderio violento di uscire da noi stessi per perderci nello spazio. È un'espansione nell'infinita velocità, la nostra, invece di un concentramento statico dell'io.

Del resto non ci curiamo di sapere quale sia nella nostra opera il misterioso, il tragico, il solenne, il duraturo, l'eterno.... Noi lavoriamo con febbre e con delirio, siamo amati da donne belle, facciamo dei viaggi. Tutte quelle belle cose le lasciamo all'analisi dei filosofi, dei critici e dei letterati sedentari.

Tornando all'essenza plastica della pittura e scultura futuriste, si può affermare che agli antichi caratteri di enumerazione, di statica e di silenzio, si vanno sostituendo nell'opera d'arte in generale dei caratteri di simultaneità, di velocità e di rumore.

Il dinamismo in pittura e in scultura è dunque un concetto evolutivo della realtà plastica. È l'esponente di una sensibilità che va concependo il mondo come un succedersi infinito di una varietà in evoluzione. Interpretando la mobilità di questa evoluzione, che è la vita stessa, noi futuristi abbiamo potuto creare la forma tipo, la forma delle forme, la continuità!

BOCCIONI.

CARRÀ.

La deformazione nella pittura.

Uno dei segni più caratteristici comune a tutte le tendenze pittoriche attuali e che forma la grandezza dell'arte contemporanea è senza dubbio il fatto che l'*elemento deformazione* è portato nella costruzione del quadro come fattore predominante. Tutti coloro che s'interessano intelligentemente dei problemi artistici moderni sanno ormai che senza l'intervento dell'elemento deformazione non vi può sussistere opera d'arte.

La coglioneria di voler vedere nel quadro la riproduzione oggettiva degli oggetti e delle cose, cara ai naturalisti e al loro COLLETTIVISMO ARTISTICO è confinata ormai nel suo campo legittimo: la fotografia.

Deformazione dinamico-plastica nella pittura = armonia lirismo sintetico nella musica

Parole in libertà nella poesia = immaginazione senza fili (non come la intendi tu, caro Papini).

Lascio con piacere ai pedagoghi il compito di spiegare il contenuto di queste parole buie agli imbecilli, chiarissime a chi ha familiarità con le cose artistiche.

La deformazione è un ALTIMETRO che ci dà i gradi d'espressione plastica a cui giunge un'opera d'arte.

Gli aggettivi di «primitivo» di «grande» sono troppo vaghi, indeterminati, elastici per non prestarsi all'equivoco.

Ognuno può vedere primitivo e grande il pittore più borghese, più imbecille del mondo.

In Italia, come al solito, si ignora quello che uno STRANIERO mediocre sa da 30 anni.

Nelle opere dei pittori antichi Giotto, Tiziano compresi, la materia plastica era intuizione accidentale.

La plasticità nelle loro *illustrazioni pittoriche*, la riscontriamo nelle parti secondarie occasionali e ritenute dal pittore di poca importanza, esempio: panneggi, sfondi di paesaggi, ecc. ecc.

E non ci si butti tra i piedi il casalingo Rembrand, o il Greco, i quali fecero timidissimi tentativi di deformazione formale, inquinati sempre dalla porca psicologia.

Queste ricerche di deformazione formale considerate dal punto di vista nostro futurista, ci ripugnano profondamente, perchè realizzate con forme inerte statiche estratte da un concetto lontano dal senso di vita, e del tutto intellettuale e dissuccate sul piano del quadro.

Ancora una volta dobbiamo scendere al meraviglioso Bruto: Courbet — 1° pittore plastico il quale negasse nella pittura il moralismo millenario e i sentimentalismi dei romantici.

Coi 3 maggiori pittori post-impressionisti, Matisse, Derain, Picasso, continuatori dei 3 grandi predecessori Manet, Renoir, Cézanne, l'elemento deformazione nel problema plastico del quadro viene con coraggio e maggiore coscienza applicato.

A questo gruppo di artisti spetta il grandissimo merito di aver portato il quadro ad una sintesi di costruzione antiepisodica ignorata completamente dagli antichi.

Rompendo gli schemi prospettici, allargando ed approfondendo le ricerche spaziali e plasticità dei corpi e della luce, deformando in una parola la realtà apparente, preparavano fatalmente l'avvento della pittura futurista.

Il bisogno di una sempre più forte deformazione architettonica degli oggetti e delle cose, portava il pittore contro:

Al grazioso, Botticelli Watteau.

Al tenero, al sentimentale, all'eroico letterario, Delacroix.

Al borghese accademico, Raffaello, Leonardo. All'armonia, all'equilibrio, alla simmetria, al proporzionale.

All'analitico, al decorativo, all'illustrazionismo tradizionale.

Alla prospettiva scientifica e razionalista, all'oggettivismo e alla verosomiglianza naturalista.

E non è poco!!!!

Per quanto l'opera di questi nostri gloriosi predecessori risenta ancora d'una certa frammentarietà dovuta in gran parte dalla mancanza di stile, ad un concetto statico e quasi sempre ieratico e mistico della realtà plastica essa fu il SEGNALE della rivolta contro il canceroso tradizionalismo artistico.

La rivolta iniziata da questi pittori, la porteremo noi pittori futuristi a compimento, e l'arte da loro *a pena* intravista, la daremo noi agli uomini futuri.

CARRÀ.

CAFFÈ

SEGNALIAMO con legittima soddisfazione i progressi dell'intelligenza artistica compiuti dal nostro non mai abbastanza apprezzato amico Ugo Ojetti. Preoccupato dei luminosi destini della non mai abbastanza apprezzata biennale veneziana, il provvidenziale critico, profittando da par suo degli insegnamenti di coraggio futurista, ha voluto quest'anno dare un segno speciale della sua larghezza e profondità di comprensione. Recatosi per mandato a Parigi, egli seppe subito orientarsi nel caos delle ricerche della moderna pittura, e con rapidità e precisione di un proiettile piombò su coloro fra gli artisti moderni che meglio rappresentano lo stato estremo di quelle ricerche. I giornali ci dicono che il nostro pubblico avrà fra poco la gioia e l'onore di ammirare in sale speciali le creazioni di un Maurice Denis, di un Desvallières, nonché le produzioni pittoriche (si noti: non i cartelloni, non le caricature, ma i ritratti a olio), dell'italiano Cappiello. Questo primo atto di temerarietà organizzatrice dell'illustre critico del *Corriere*, ci assicura che in un prossimo avvenire potremo rallegrarci di ben più arditi slanci, e fin d'ora osiamo prevedere che le stesse sale veneziane non tarderanno ad accogliere le opere di altri tre ardimentosi artisti rappresentanti la più ardita e autentica avanguardia. Abbiamo nominato: DUBUFE, DIDIER-POUGET, e TIRET-BOGNET.

PARISIANA

DIARIO A TRE.

Parigi, 28 febbraio.

Vernissage degli *Indépendants*. — Imbottigliamento di un'enorme folla attirata malgrado tutto, da un presentimento di genialità. Genialità infatti nell'insieme delle ricerche, degli azzardi, delle pazzie fiorite. Concordanza in una constatazione inevitabile: Influenza certa del Futurismo sui migliori. Modernità, dinamismo, simultaneità, esaltazione luminosa dei toni; fanfara in onore dei nostri fratelli pionieri assenti, e nostro. Coraggio! Lavoro alla baionetta!

Nomi da notarsi in questa prima rivista delle nuove forze artistiche internazionali: Ferat, Delaunay, Chagall, Archipenko, Gerebzoza, Mac-Delmarle, Rossiné, Exter, Rominé, Ottmann, Gleizes, e altri di cui parleremo in seguito.

1 marzo.

Senso dell'ingiustizia fra i nemici e gli amici. Nessuno deve nulla al Futurismo: il Futurismo non esiste: ognuno ha trovato tutto da sé. Eravamo troppo ingenui ieri credendo a ciò che gli stessi giornali di qui affermavano: i giornali d'oggi portano le proteste dei nostri debitori. « On nous fusille après avoir fouillé nos poches » Necessità di piantarsi qui con le batterie. Progetti su questo magnifico campo di battaglia. Ne ripareremo.

Prima apparizione su Parigi di uno spettro, boxeur alto tre metri e settantacinque, scrivente e schiaffeggiante. — ARTHUR CRAVAN. Mondo artistico e letterario sottosopra a causa dell'opuscolo *Maintenant*, dove lo stesso Cravan, ha il coraggio di mettere in caratteri tipografici le sudicerie, i pettegolezzi e i giudizi taglienti che circolano un po' dappertutto alla chetichella.

Polemiche, querele e duelli.

2 marzo.

Continua la resistenza verbale contro i principi del nostro movimento. Discussioni con tutti. Di cosa si tratta? Ignoranza, malafede, o interesse? L'idea di una lotta organizzata sul posto, si precisa. Sarà dura, ma vinceremo. Carrà accumola le energie e i documenti. Dice di volersi fare il Sherlock-Holmes di questi bassi fondi.

3 marzo.

CLOSERIE DES LILAS. — Colpo inaspettato. Questo caffè celebre ritrovo di artisti e poeti è oggi un pollaio. Spettacolo ripugnante della blague letteraria e artistica europea. Argomento unico di conversazione: Un quadro di Picasso, venduto anni fa dall'autore un migliaio di franchi, è montato oggi in un'asta pubblica a 11 mila lire! Disgusto, noia, e si va alla Taverne Pascal.

Madrigale di Carrà, per M.^{me} D.

Madame, vous avez beau dire,
Malgré vous, je suis votre amant.

6 marzo.

Prime scaramucce. Al pittore Delaunay che nega il suo debito verso il futurismo, indirizziamo a nome del Movimento Futurista, una lettera di cui l'*Intransigeant* riproduce questo passo importante:

Le caractère futuriste des compositions de M. Delaunay a été signalé maintes fois (voir en particulier les *Marches du Sud-Ouest*) par les critiques d'art français. Nous avons toujours reconnu l'influence qu'a exercée sur nous le mouvement de la peinture française du dix-neuvième siècle, mais nous ne permettons pas que quelqu'un qui nous a suivis nous dépouille de nos efforts, et nous mettons M. Delaunay au défi de prouver l'antériorité de ses travaux sur les nôtres. Quant au caractère universel du Futurisme, il est suffisamment prouvé aujourd'hui dans le monde pour nous permettre de laisser sans commentaires l'appréciation que M. Delaunay porte dans sa lettre sur ce mouvement.

IL* NOSTRO AMICO APOLLINAIRE. — Sotto il titolo: *Nos amis les futuristes*, Guillaume Apollinaire fa nelle *Soirées des Paris*, una critica assai cortese delle parole in libertà ch'egli crede derivate direttamente da Rimbaud e Mallarmé. Contro gli apprezzamenti del nostro amico non abbiamo nulla da dire. Osserviamo soltanto che se le ricerche dei due poeti francesi possono essere messe alla base delle nostre, queste sono di un carattere ben più avanzato, radicale e definitivo per la nostra epoca. Le parole in libertà equivalgono esattamente alle invenzioni della pittura moderna, francese e italiana, la quale, se è uscita dall'impressionismo e da Cézanne, ha tuttavia creato dei valori estetici assolutamente nuovi. Il nostro amico avrebbe potuto invece domandarsi se qui in Francia, dove cubismo, orfismo e futurismo si accordano per formare una rinascenza di arte, le parole in libertà anziché servire alla descrizione e al didattismo, non siano destinate a surrogare ogni forma di lirismo sgorgante dalla vita rapida e acuta che viviamo tutti noi uomini dell'ultimo momento.

— Nelle stesse *Soirées*, lo stesso Apollinaire esce, a proposito di Jarry, in una frase che, come gli apprezzamenti suaccennati, ci pare un tantino arrischiata. A sentir lui, noi futuristi dovremmo far conoscere in Italia (dove fra parentesi è conosciuto almeno come in Francia) questo scrittore da cui deriva tutto il Futurismo. Ci sarebbe qui tutta la materia di una polemica; e metter in chiaro una buona volta quali sono i caratteri fondamentali del nostro movimento; — quotatissimi dappertutto e specie in Francia. Ci contenteremo di rispondere che se un certo amore della blague e della truculenza verbale possono anche esserci venuti da *Mon roi*, tutto il futurismo non è qui, e c'è lo spirito della modernità a oltranza, l'amore per ogni libertà, l'ossessione dell'esplorazione e del rischio che l'ottimo letterato Jarry non ha mai conosciuto. Consigliamo per altro a chiunque ama l'arte e lo spirito, di leggere l'opera di questo geniale sacrificato.

Son di natura generosa e non tengo al piccolo privilegio. Odio però la bruttezza. Quando monto in tranvai non adopro i gomiti per essere il primo, e sopporto volentieri che mi si passi innanzi. Povero omino, povera donnina; vai a sedere se ti dà tanta gioia, e che dio ti benedica! Ma se mi volto a qualcuno che spinge, che preme, che vuole insinuarsi a tutti i costi e vedo una brutta faccia scalmanata, un occhio infiammato di trama, la maschera dell'arrivismo cotidiano; ebbene no, non si passa. Mi frego di un pezzo di panca, e mi fregherei anche di un trono, ma codesta grinta ripugnante mi fa schifo con tutti i bassi sentimenti che tradisce in un attimo, e potrei arrivare all'omicidio per non lasciarmi usurpare un diritto che disprezzo.

DEFINIZIONE. — Cekof, un kodak isterico.

Mon estime pour moi-même a toujours augmenté dans la proportion du tort que j'ai fait à ma réputation.
SAINT-SIMON

* Leggere nelle *Soirées de Paris* (n. 21) le magnifiche lettere inedite di A. Jarry e la geniale stroncatura di Peguy fatta da Roch Grey.

* Benedetto Croce era già *rangé* in tutti i sensi: milionario nel piano economico; senatore nel piano pubblico; filosofo celebre nel piano spirituale. Ora, in questi giorni, ha preso moglie ed è a suo posto anche nel piano sociale. Ormai non gli manca più nulla. Ogni strada di libertà è sbarrata; confidiamo ch'egli trascorrerà in un felice, decoroso e vantaggioso silenzio il resto della sua vita.

GUIDO POGNI, gerente-responsabile
Firenze, 1914 — Tipografia di A. Vallecchi e C.

DIFFIDA

In questi ultimi tempi assistiamo spesso a false manifestazioni artistiche e letterarie che numerosi opportunisti nostrali ed esteri perpetrano a scopo di lucro e a danno del futurismo. Avvertiamo il pubblico che certe serate e che certe manifestazioni gabellate spudoratamente per futuriste, non hanno nessun rapporto col movimento artistico letterario del VERO gruppo futurista il quale conta fino ad oggi ed **ESCLUSIVAMENTE** i seguenti nomi:

Poesia

F. T. MARINETTI - PAOLO BUZZI -
A. PALAZZESCHI - E. CAVACCHIOLI
- CORRADO GOVONI - LIBERO ALTOMARE - LUCIANO FOLGORE -
G. CARRIERI - G. MANZELLA - FRON-
TINI - MARIO BETUDA - AURO
D'ALBA - ARMANDO MAZZA - DI-
NAMO CORRENTI - FRANCESCO CAN-
GIULLO - GIOVANNI PAPINI - AR-
DENG SOFFICI - ITALO TAVOLATO
- GUGLIELMO JANNELLI

Pittura

U. BOCCIONI - C. D. CARRA -
L. RUSSOLO - G. BALLA - G. SE-
VERINI - ARDENG SOFFICI.

Musica

BALILLA PRATELLA

Scultura

UMBERTO BOCCIONI

Azione femminile

VALENTINE DE SAINT-POINT

Arte dei rumori

LUIGI RUSSOLO

Antifilosofia

GIOVANNI PAPINI

Visitate l'Esposizione di Scultura Futurista di U. Boccioni
FIRENZE, Galleria Gonnelli, Via Cavour, 48 - INGRESSO L. 0,50

Leggete l'opuscolo di U. CONTRI

In difesa di Italo Tavolato

Edizione LACERBA. Trovasi nelle migliori edicole.
COSTA 20 CENTESIMI